

Natalia Gruenpeter

Prawdziwe znaczenie obrazów? Wokół twórczości Shelby'ego Lee Adamsa

Czarno-biała fotografia przedstawia rodzinę zgromadzoną na ganku domu. Rodzice wraz z dwoma synami patrzą wprost w obiektyw aparatu, a na ich twarzach dostrzec można uśmiechy. Staranna, oparta na odwróconym trójkącie kompozycja kontrastuje z zagraconą, brudną przestrzenią. Zbity z desek dom i niedbała konstrukcja ganku przywodzą na myśl fotografie Walkera Evansa i Russella Lee z drugiej połowy lat trzydziestych. Zdaje się, że jedynymi znakami, które pozwalają zorientować się w czasie wykonania fotografii, są ubrania portretowanych osób, przede wszystkim zaś czapka z daszkiem na głowie młodego mężczyzny. Praca nosi tytuł *The Napier's with Dog's* (1988) i jest jedną z pierwszych, jakie Shelby Lee Adams wykonał dzięki gościnności rodziny Napier¹. Samotna, niema fotografia nasuwa pytania o tożsamość fotografowanych osób. Czy wygląd domu może być – zgodnie z koncepcją inwentarza kulturowego – „(...) odzwierciedleniem tego, kim są zamieszkujący go ludzie, i tego jak radzą sobie w życiu (przede wszystkim w aspekcie ekonomicznym)”²? Z pewnością sugeruje on, że warunki życia portretowanych osób dalekie są od ideału jednorodzinnej rodziny na przedmieściach, będącego synonimem amerykańskiego snu. Trudno jednak zignorować uśmiechy i bezpośrednie spojrzenia w obiektyw, które manifestują otwartość i godność portretowanych osób. Może więc znaczenie obrazu – a właściwie wyzwanie, jakie stawia odbiorcy – wynika właśnie z napięcia pomiędzy ludźmi a przestrzenią, ze świadomości, że właśnie tam – w ubogich, ale z pewnością samodzielnie zbudowanych domach – są u siebie?

¹ Opisywane fotografie rodziny Napier znajdują się na stronie internetowej amerykańskiego fotografa pod adresem: <http://shelby-lee-adams-napier.blogspot.com> [07.08.2011].

² K. Olechnicki, *Antropologia obrazu. Fotografia jako metoda, przedmiot i medium nauk społecznych*, Warszawa 2003, s. 162.

Podobne pytania zadaje Jennifer Baichwal, reżyserka dokumentu *The True Meaning of Pictures. Shelby Lee Adams' Appalachia* (2002). Film otwierają lotnicze zdjęcia gęstych, zielonych lasów zarastających Appalacy. W kolejnych minutach Baichwal montuje krótki pokaz fotografii Shelby'ego Lee Adamsa oraz kilka ujęć nakręconych w wielkomiejskiej galerii sztuki, podczas indywidualnej wystawy prac artysty. Reżyserka wskazuje tym samym na drogę, jaką pokonują fotografie, na ich dwuznaczną kondycję – obrazów zakorzenionych w konkretnym miejscu i czasie, powiązanych z indywidualnymi losami ludzi oraz obrazów wyrwanych z pierwotnego kontekstu, wrzuconych w sterylną przestrzeń galerii, gdzie stają się przedmiotem badawczych, krytycznych spojrzeń. Czy pytanie o „prawdziwe znaczenie obrazów” jest zatem pytaniem o ich miejsce? Czy zasadne będzie stwierdzenie, że obrazy – podobnie jak ludzie – mogą być „w domu” lub „na obczyźnie”?

Jennifer Baichwal wyrusza w Appalacy, aby poznać ludzi, którzy zaprosili Adamsa do swoich skromnych domów. Na jej dokument składają się wywiady z fotografowanymi osobami, krytykami sztuki, socjologami i artystami oraz archiwalne nagrania wideo z wielu wizyt, jakie Adams złożył appalaskim rodzinom, między innymi rodzinie Napier. Zanim jednak reżyserka wtajemniczy widza w kulisy swojej wyprawy, zanim pozwole mu wysłuchać historii kryjących się za obrazami, pozostawi go na chwilę w obecności milczących fotografii, z których odważnie spoglądają ludzie zamieszkujący zaniedbane, drewniane domy, noszący nietwarzowe i niemodne ubrania, ludzie starzy, okaleczeni lub upośledzeni, czule trzymający w rękach koty, psy, kozy, gęsi lub kury. Oczywiście wydaje się, że oto przed oczami odbiorcy rozciąga się „inna” Ameryka – prowincjonalna, wiejska, uboga. Nieprzypadkowo w pierwszych minutach filmu Appalacy są tylko zielonym morzem drzew, rodzajem zasłony, która skrywa jednostkowe, prawdziwe życie. To, co znajduje się pod powierzchnią pozostawione jest na razie domysłom widza, jego wyobraźni i wrażliwości, ale także kulturowej kompetencji. Nie sposób bowiem zapomnieć, że Appalacy zajmują szczególne miejsce w fantazmatycznej geografii Stanów Zjednoczonych. Ronald D. Eller pisze we wstępie do jednej z wielu książek poświęconych temu regionowi:

Przez ponad wiek Appalacy stanowiły wyzwanie dla nowoczesnych koncepcji amerykańskiego snu. Wydawały się miejscem kulturowego zacofania w narodzie progresywnych wartości, regionem ubóstwa w zamożnym społeczeństwie i wiejskim pejzażem w kraju postępującej urbanizacji³.

³ R. D. Eller, *Uneven Ground: Appalachia Since 1945*, Lexington 2008, s. 3.

Pomimo bogatej historii i wewnętrznego zróżnicowania olbrzymiego regionu, obraz gór pozostaje wciąż jednowymiarowy i schematyczny, podobnie jak wizerunek ich mieszkańców, „(...) niemrawych, pijanych, rozwiązłych i bosych ludzi żyjących w błogiej nędzy, gdzieś poza zasięgiem cywilizacji (...)”⁴. Na współczesny kształt stereotypu tak zwanych *hillbillies*, nieokrzesanych, prymitywnych i brutalnych górali, największy wpływ miał film *Wybawienie* w reżyserii Johna Boormana (*Deliverance*, 1972). Popularna ekranizacja powieści Jamesa Dickeya to historia mężczyzn, którzy wyruszają na kajakowy spływ dziką rzeką w stanie Georgia. Podczas wędrówki w górę rzeki okazuje się, że naturalna przyroda stała się „śmietnikiem cywilizacji”, na którym wegetują ludzie „zdegenerowani”, zarówno w wymiarze społecznym, jak i genetycznym, co zasugerowane zostaje w scenie z upośledzonym chłopcem grającym na banjo. Męska wyprawa przeistacza się w prawdziwy horror w momencie konfrontacji z dwoma mężczyznami ucieleśniającymi stereotyp *hillbillies*. Kulminacją pełnego grozy spotkania jest scena, w której jeden z turystów, zmuszony do rozebrania się i udawania świni, zostaje zgwałcony. Anthony Harkins w następujący sposób określa status filmu Boormana:

Będąc niezaprzeczalnie najbardziej wpływowym filmem we współczesnych dziejach kształtowania narodowej percepcji południowych górali i wiejskiego życia w ogóle, *Wybawienie* zasiało strach w kilku pokoleniach Amerykanów, stworzyło bowiem portret zdegenerowanych, skretyniałych i seksualnie żarłocznych drapieżników⁵.

Kiedy więc anonimowy krytyk z *Washington Post*, opisując fotografie Shelby'ego Lee Adamsa, twierdzi, że „(...) młodzież wygląda tak, jakby gotowa była zagrać w remake'u *Wybawienia*”⁶, co w istocie ma na myśli? Czy rzeczywiście pisze o obrazach Adamsa, czy może o uprzedzeniach, z jakimi przystąpił do ich lektury?

Historia i kultura gór, społeczna struktura regionu, a także stereotypy dotyczące jego mieszkańców – to tematy, które doczekały się bogatej literatury, a nawet osobnego kierunku badań określanego mianem *appalachian studies*⁷. Pamiętając o tym, że problematyka związana

⁴ A. Harkins, *Hillbilly: A Cultural History of an American Icon*, New York 2008, s. 4.

⁵ Tamże, s. 206.

⁶ Cyt. za: D. B. Billings, *Introduction*, [w:] *Back Talk from Appalachia. Confronting Stereotypes*, (eds.) D. B. Billings, K. Ledford, Lexington 2000, s. 6.

⁷ *Appalachian studies* to interdyscyplinarny nurt badawczy obejmujący m.in. studia socjologiczne, demograficzne, ekonomiczne, historyczne i kulturoznawcze. Kierunek ten osiągnął wysoki stopień instytucjonalizacji w ramach szkolnictwa wyższego, np. Appalachian State University oferuje kurs zakończony nadaniem tytułu The Master of Arts Degree in Appalachian Studies. Ważnym ośrodkiem zrzeszającym pracowników naukowych z różnych uniwersytetów jest Appalachian Studies Association. Zob. <http://www.appalachianstudies.org/> [07.08.2011].

z geograficzną i kulturową odrębnością Appalachów jest naturalnym i ważnym kontekstem twórczości Adamsa, chcę zaproponować refleksję uwzględniającą dystans dzielący miejsca wykonania fotografii oraz miejsca ich ekspozycji – album, galerię sztuki, muzeum, film czy stronę internetową. Innymi słowy, interesują mnie fotografie Adamsa w towarzystwie obrazów i słów, zarówno tych, które przybrały materialną formę, jak i tych trudniej uchwytnych, tworzących bogate wizualne archiwum ludzkości, wyznaczających horyzont skojarzeń i oczekiwań. W parze z refleksją nad obrazami miejsca idzie zatem namysł nad miejscem obrazów.

*

The Napier's Living Room (1989) to kolejna fotografia starszej pary oraz dwóch synów, tym razem wykonana we wnętrzu ich domu, w pomieszczeniu, którego ściany wyklejone są kartonami i gazetami. Uboga przestrzeń ponownie przywołuje skojarzenia z fotograficzną tradycją Farm Security Administration. Podobne wnętrza fotografowali w drugiej połowie lat trzydziestych Lewis Hine, Russell Lee i Walker Evans. Po raz kolejny kontekstem odczytywania fotografii stają się obrazy sprzed osiemdziesięciu lat, wykonane z inicjatywy federalnej agencji zwalczającej ubóstwo wśród mieszkańców wiejskich regionów Stanów Zjednoczonych. W 2007 roku Shelby Lee Adams pisał w eseju *The Napier's Living Room*, 1989:

Prace FSA oddziaływały tak silnie, że w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, podczas programu *War on Poverty*, zewnętrzne media przysyłały w Appalachy fotografów, dziennikarzy i filmowców, aby poszukiwali tego samego. Kiedy gazetowej tapety nie udawało się odnaleźć – a zdarzało się to często, warunki życia się poprawiały – rodzinom płacono, aby naklejały gazety na ściany swoich kuchni i domów, tylko po to, żeby fotografie i filmy mogły zostać wykonane. (...) Latem '89 roku rozmawiałem z Berthie o fotografowaniu jej wytapetowanego gazetami pokoju dziennego. Ku mojemu zdziwieniu, opowiadała o nim z dumą. Berthie powiedziała, że nauczyła się „gazetowania” [*paperin*] od swojej matki. Mówiła o miksturze pszennej pasty i gotowanej wody używanej do klejenia, o czasie, jakiego wymaga schnięcie i innych sprawach⁸.

Adams konfrontuje dwie perspektywy – zewnętrzną i wewnętrzną. Wyklejone gazetami ściany, funkcjonujące w mediach jako znak ubóstwa, dla Berthie Napier stanowią element przekazywanej z pokolenia na pokolenie tradycji. W tekście fotografa, który często – w esejach, krótkich

⁸ S. L. Adams, *The Napier's Living Room*, 1989, <http://shelby-lee-adams-napier.blogspot.com> [07.08.2011].

komentarzach i wywiadach – podejmuje próby wpisania swoich fotografii w rodzinne mikronarracje, pobrzmiewa refleksja pokrewna myśli Hansa Beltinga:

Naturalnie to człowiek jest *miejszem obrazów*. (...) Mimo wszystkich aparatów, za pomocą których wysyłamy i magazynujemy dzisiaj obrazy, wyłącznie człowiek jest miejscem, w którym obrazy są odbierane i interpretowane w sposób żywy (a więc efemeryczny, trudno kontrolowalny, etc.), nawet jeśli aparaty wyznaczają pewne normy⁹.

Konstatacji niemieckiego badacza towarzyszy jednak pytanie o to, kim jest człowiek. Czy chodzi o człowieka uniwersalnego, zdemaskowanego przez Beltinga jako „potajemne dziecko chrzestne człowieka Zachodu epoki nowoczesnej”¹⁰, czy może o gatunek lokalny? Dualizm ten odgrywa istotną rolę w lekturze obrazów Appalachów, stwarza bowiem pokusę interpretacji twórczości Adamsa w kategoriach etnograficznych. Czy to nie człowiek Zachodu rozpoznaje na fotografiach mieszkańców „innej” Ameryki, egzotyczny, prymitywny lud żyjący z dala od cywilizacji. W ślad za tą hipotezą idą kolejne – być może zarejestrowany na fotografii wystrój wnętrza jest nie tylko zwyczajem typowym dla rodziny Napier, ale i przejawem szczególnego rysu appalaskiej kultury w ogóle. Mam tu na myśli utylitarny – wzbogacony jednak o elementy sentymentalne – stosunek do tego, co w nowoczesnym, rozwiniętym społeczeństwie uznaje się za odpady i jako takie usuwa poza granice domostwa. Hipotezę tę zdają się potwierdzać inne fotografie, na przykład *Martha and Kizzie with Recycled Water Bottles* (2009), *Eddie in Living Room* (2010) czy *Beehive Racks* (2004). Gromadzone przez lata przedmioty stanowią często unikalną mieszaninę, w której obok elementów o statusie rodzinnych bądź regionalnych pamiątek pojawiają się rzeczy będące znakami globalizacji i ekspansji popkultury.

Taki styl lektury opiera się na założeniu, iż aparat jest narzędziem poznania, a konkret i precyzja obrazu fotograficznego mogą służyć jako punkt wyjścia w formułowaniu bardziej ogólnych wniosków dotyczących stylu życia, zwyczajów i wartości lokalnych społeczności. Ale Adams nie jest zdystansowanym obserwatorem, który przyjmuje pozycję badacza kultury a nad estetykę przedkłada „antropologiczne znaczenie”¹¹. Choć jego twórczość może być interpretowana jako quasi-etnograficzna, jest jednocześnie czymś mniej i czymś więcej niż studium appalaskiej kultury. Czymś mniej, ponieważ brakuje jej metodologicznej spójności i dyscypli-

⁹ H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, Kraków 2007, s. 70.

¹⁰ Tamże, s. 71.

¹¹ Zob. K. Olechnicki, dz. cyt., s. 54.

ny. Czymś więcej, bo artysta fotografuje kulturę, z której sam się wywodzi, a z portretowanymi osobami łączy go wieloletnie stosunki znajomości i przyjaźni. Czymś więcej także dlatego, że jego fotografie cechuje estetyczny naddatek, celowa, staranna kompozycja i sugestywna ekspresja¹².

Upór i konsekwencja, z jaką Adams powraca do fotografowanych osób i miejsc sprawia, że jego prace same dla siebie stanowią punkty odniesienia. Dlatego *The Napier's Living Room* interpretuję jako pewien rodzaj wtajemniczenia w życie portretowanych ludzi. Gest przekroczenia progu wydaje się znakiem zaufania, zaproszeniem fotografa i potencjalnego odbiorcy do intymnej przestrzeni domu. Opozycje zewnętrzny – wewnętrzny, swój – obcy, tak istotne w próbach zdefiniowania miejsca Appalachów w świadomości Amerykanów, w fotografii Shelby'ego Lee Adamsa zostają przełamane. Jego twórczość nieustannie uruchamia myślenie o przestrzeniach, miejscach i granicach, sama bowiem zajmuje trudno uchwytny i niebezpieczny teren pomiędzy obrazami prywatnymi a obrazami publicznymi.

Kolejne fotografie rodziny Napier zdradzają coraz bliższe relacje pomiędzy artystą i portretowanymi osobami. *105 Degree's at The Napiers* (1994) przedstawia dwóch mężczyzn w planie amerykańskim, a znacznie późniejsza praca *Darrel & Arch Napier* (2007) to portret, którego ramy niemal całkowicie wypełniają fotografowani bracia. Wyparcie z obrazu elementów otoczenia konfrontuje odbiorcę z widokiem zmęczonych i nieogolonych twarzy, niedbałych ubrań i zgarbionych postaw. Sposób kadrowania, wyważona, statyczna kompozycja i spojrzenia mężczyzn skierowane wprost w obiektyw nasuwają na myśl twórczość Diane Arbus, zwłaszcza fotografie *Two Girls in Matching Bathing Suits, Coney Island, N.Y.* (1967) czy *Identical Twins* (1967). Susan Sontag zauważyła: „W normalnej retoryce portretu fotograficznego stawanie twarzą do obiektywu oznacza powagę, szczerość, ujawnianie istoty portretowanego”¹³. Ten rodzaj inscenizacji jest ponadto znakiem samoświadomości fotografowanych osób, które mogą kształtować własny wizerunek. Arthur Danto, filozof i krytyk sztuki, którego zainteresowania koncentrują się wokół etyki fotografii, pisał w artykule *The Naked Truth*:

¹² Te dwie tendencje – intymność fotografii rodzinnej i okolicznościowej oraz estetyczna jakość fotografii artystycznej – znajdują odzwierciedlenie w technice Adamsa. Fotograf stosuje metodę natychmiastowego wywoływania obrazu, czyli polaroid, który jest medium ściśle związanym z rozwojem fotografii rodzinnej, amatorskiej. Adams naświetla jednak polaroidy w aparacie wielkoformatowym, który z kolei należy do wyposażenia profesjonalnego fotografa.

¹³ S. Sontag, *O fotografii*, Kraków 2009, s. 46.

Być człowiekiem to dbać o to, jak jesteśmy postrzegani, oznacza to, że jako ludzie usiłujemy widzieć siebie w sposób, w jaki mogą widzieć nas inni oraz chcemy – tak dalece, jak jest to możliwe – upewnić się, że nawet jeżeli inni nie będą postrzegać nas jako atrakcyjnych, to przynajmniej nie uznają nas za odpychających¹⁴.

Danto wyróżnia dwa typy portretów fotograficznych: *natural drawings* oraz *stills*¹⁵. Pierwsze to obrazy bliskie naturalnej percepcji człowieka, będące wynikiem procesu podobnego do studium rysunkowego, w którym aparat fotograficzny rozumiany jest jako „ołówek natury”. Drugie to obrazy migawkowe, a zatem zupełnie niezgodne z ludzką percepcją, odkrywające to, co Walter Benjamin nazwał „optyczną nieświadomością”. Ani Diane Arbus, ani Shelby Lee Adams nie korzystają w pełni z możliwości, jakie stwarza fotografia migawkowa – nie robią zdjęć znienacka, nie „polują” na grymas twarzy, który ujawniłby „prawdziwe” oblicze fotografowanych osób¹⁶. Sprawa jest jednak bardziej skomplikowana, ponieważ – jak przyznaje sam Danto – rozróżnienie na *natural drawings* i *stills* nie jest jedynie kwestią techniki, ale także postawy fotografa. Czy można więc wykonywać zdjęcia pozowane, ale pozostawać w tradycji *stills*, która odmawia fotografowanym osobom pełnej kontroli nad wizerunkiem?¹⁷ Zdaje się, że odpowiedzi na podobne pytanie udzieliła Susan Sontag w odniesieniu do twórczości Arbus:

Sekret fotografii Arbus w dużej mierze kryje się w tym, co jej zdjęcia mówią o odczuciach ludzi, którzy zgodzili się, by ich sfotografowano. Czy sami siebie postrzegają – zastanawia się widz – w taki właśnie sposób? Czy zdają sobie sprawę z tego, jak bardzo są groteskowi? Wygląda na to, że nie¹⁸.

¹⁴ A. Danto, *The Naked Truth*, [w:] *Photography and Philosophy. Essays on the Pencil of Nature*, ed. S. Walden, Chichester 2010, s. 285.

¹⁵ Pozostają przy angielskich terminach przede wszystkim ze względu na trudności w tłumaczeniu słowa *still*, które najczęściej występuje w kontekście ruchomego obrazu i oznacza fotos bądź kadr filmowy. Choć w refleksji Arthura Danto element unieruchomienia, zatrzymania obrazu pozostaje istotną cechą *still*, punktem odniesienia nie jest film, ale rzeczywistość.

¹⁶ Ważnym krokiem w utożsamieniu prawdy fotografii z tym, co niewidoczne gołym okiem były eksperymenty Muybridge'a, przede wszystkim wizualny dowód na to, iż koń podczas galopu odrywa od ziemi wszystkie kopyta.

¹⁷ Sam Danto udziela odpowiedzi twierdzącej a jako przykład takiego stylu pracy podaje fotografię *Andy Warhol and Members of the Factory* Richarda Avedona, na której Candy Darling pozuje nago, a jej długie włosy i podkreślone makijażem kobiece rysy twarzy pozostają w ostrym kontraście z męskimi genitaliami. Danto uważa, iż intencją agresywnego zdjęcia Avedona było ujawnienie, zdemaskowanie, niezgodne z wrażliwością samej Candy Darling, mężczyzny, który czuł się kobietą i dążył do stworzenia wizerunku uwodzicielskiej, powabnej gwiazdy. Zob. A. Danto, dz. cyt., s. 296.

¹⁸ S. Sontag, dz. cyt., s. 44.

Czy Shelby Lee Adams podąża ścieżką wyznaczoną przez Diane Arbus? Czy nadużywa zaufania, jakim obdarzyli go członkowie rodziny Napier i inni mieszkańcy appalaskich wsi i miasteczek? Podobne dylematy wielokrotnie powracają w dokumencie *The True Meaning of Pictures*. A. D. Coleman, krytyk fotografii, z którym rozmawia reżyserka filmu, twierdzi, że prace Adamsa są niezwykle wyrafinowane i wymagają pewnego przygotowania, które moglibyśmy nazwać wizualną erudycją lub nawet alfabetyzacją. Chodzi o kulturową kompetencję, której – podpowiada krytyk – z racji braku wykształcenia nie posiadają przedstawieni na zdjęciach ludzie. Czyżby więc brak narzędzi służących do odczytania „prawdziwego znaczenia” fotografii wykluczał portretowanych ludzi z kręgu świadomych odbiorców? Czyżby fotograf dysponował jakąś magiczną techniką, która zamienia ich własne twarze, ich własne domostwa, ich własne zwierzęta w zaszyfrowane wiadomości? Elitystyczna koncepcja Colemana ignoruje jednak istnienie prywatnego obiegu zdjęć Adamsa, dostrzegalnego w filmie Jennifer Baichwal. Otóż te same obrazy, które wystawiane są w galeriach wiszą również na ścianach appalaskich domów, pełniąc funkcję rodzinnych pamiątek. Szczególny status obrazów jest efektem wieloletnich przyjaźni pomiędzy fotografem a appalaskimi rodzinami. Metoda pracy Adamsa daleka jest od postawy turysty na fotograficznym safari, częściej jest on gościem, a w pewnych sytuacjach – uczestnikiem wydarzeń. Refleksja nad wiarygodnością tej postawy nie jest obca samemu artyście, który w cytowanym już eseju *The Napier's Living Room*, 1989 pyta: „Czy czas, pamięć, długotrwałe związki i wielokrotne sesje portretowe tworzą większą wiarygodność? Czy widzimy innymi oczami? Czy ta trwałość mnoży perspektywy i czy sprawia, że posuwamy się naprzód?”¹⁹.

*

Na powyższe pytania, podobnie jak i na wiele innych zadanych w niniejszym tekście, trudno udzielić jednoznacznej odpowiedzi. Logika lektury fotografii jest bowiem podwójna – wprawdzie interpretator zadaje pytania, ale obraz „odpowiada” tym samym. Warto jednak zauważyć, że ponad trzydziestoletnia praca w Appalachach, w kręgu tych samych rodzin, zaowocowała zażyłością, której świadectwem są fotografie pogrzebowe, przede wszystkim zdjęcia rodziny Napier, która doświadczyła kolejno utraty jednego z synów w 1991 roku, córki w 1994 roku, matki w 1998 roku oraz kolejnego z synów w 2009 roku. Powtarzalność śmierci i rytuału pożegnania współgra z powtórzeniem motywu wizualnego,

¹⁹ S. L. Adams, dz. cyt.

każda z fotografii przedstawia bowiem kogoś stojącego tuż przy trumnie bliskiej osoby. Omawiany cykl stanowi zapis pogrzebu domowego, zwyczaju, który nasuwa myśl o śmierci oswojonej i bliskiej. O tym, iż temat ten szczególnie zajmował Adamsa świadczyć może fotografia *The Home Funeral* (1990). Przestrzeń obrazu podzielona jest na dwie części ścianą, która stanowi jednocześnie wątlą barierę pomiędzy życiem a śmiercią. Po prawej stronie, w głębi pokoju, stoi otwarta trumna. W tym samym pomieszczeniu znajdują się dwie dziewczynki, jedna obok trumny, druga – bliżej fotografa, tuż przy ścianie dzielącej kadr. Po lewej stronie, na pierwszym planie widzimy kobietę podtrzymującą dziecko, a w głębi pomieszczenia – więcej osób, które prawdopodobnie zgromadzone są przy stole. Trudno oprzeć się wrażeniu, że Shelby Lee Adams portretuje tradycyjną kulturę, która nie odwraca się od śmierci, nie odsuwa od niej dzieci, nie przyjęła jej zmedykalizowanej formy. *The Home Funeral* jest zatem rodzajem świadectwa, a postawę Adamsa najlepiej wyrażają słowa Hansa Beltinga: „W »globalnej wiosce« natrafiamy na mieszkańców, którzy jako podróżnicy i tłumacze tradycji są zarazem strażnikami lokalnych wspomnień, które inaczej pochłonęłaby pustka”²⁰.

W takiej interpretacji powraca dualizm tego, co uniwersalne i tego, co lokalne, który „(...) nie oddaje sprawiedliwości naszemu pytaniu o człowieka”²¹. Dlatego Belting pisze o ciele jako miejscu obrazów, o ciele, którego doświadczenie – choć modyfikowane przez kulturowe normy – jest wspólne wszystkim ludziom. Szczególnego wymiaru nabiera w tym kontekście ostatnia z fotografii pogrzebowych rodziny Napier, która – podobnie jak poprzednie – ukazuje osobę stojącą przy trumnie. Trumna jest jednak zamknięta, a ciało zmarłego zastąpiła fotografia. Należy tutaj dodać: fotografia wykonana przez Shelby'ego Lee Adamsa. Czy rozpoznanie wspólnego horyzontu obrazów Adamsa i obrazów-wspomnień, którym schronienia udzielają śmiertelne ciała portretowanych ludzi może stanowić odpowiedź na pytanie o „prawdziwe znaczenie obrazów”?

Bibliografia

- Adams Shelby Lee, *The Napier's Living Room*, 1989, <http://shelby-lee-adams-napier.blogspot.com> [07.08.2011].
Belting Hans, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, Universitas, Kraków 2007.
Billings Dwight B., *Introduction*, [w:] *Back Talk from Appalachia. Confronting Stereotypes*, (eds.) D. B. Billings, K. Ledford, The University Press of Kentucky, Lexington 2000.

²⁰ H. Belting, dz. cyt., s. 81.

²¹ Tamże, s. 71.

- Danto Arthur, *The Naked Truth*, [w:] *Photography and Philosophy. Essays on the Pencil of Nature*, (ed.) S. Walden, Wiley-Blackwell, Chichester 2010.
- Eller Ronald D., *Uneven Ground: Appalachia Since 1945*, The University Press of Kentucky, Lexington 2008.
- Harkins Anthony, *Hillbilly: A Cultural History of an American Icon*, Oxford University Press, New York 2008.
- Olechnicki Krzysztof, *Antropologia obrazu. Fotografia jako metoda, przedmiot i medium nauk społecznych*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2003.
- Sontag Susan, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Karakter, Kraków 2009.